

Sinfonik aus kammermusikalischem Geist.

George Onslows *Dritte Sinfonie*

Bert Hagels

I

Es war durchaus nichts Ungewöhnliches, als das Orchester der 1828 gegründeten Pariser Konservatoriumskonzerte im Verlauf des Jahres 1833 mit dem *Zehnte Quintett f-Moll* op. 32 von George Onslow ein kammermusikalisches Werk in chorischer Besetzung probte. In den vergangenen Spielzeiten hatten mehrfach Streichquartette von Beethoven in Orchesterbesetzung auf dem Programm der Konzerte gestanden.¹ Auch dürfte es kein Zufall gewesen sein, dass zu dieser Probe gerade das *Zehnte Streichquintett* ausgewählt wurde; an diesem Werk waren Onslow während eines (vermutlich ins Jahr 1826 fallenden)² Aufenthaltes in London die orchestralen Möglichkeiten der Quintettbesetzung aufgegangen, als der Kontrabassist Domenico Dragonetti anlässlich einer Aufführung des Quintetts – ursprünglich gegen den Willen des Komponisten – die Stimme des zweiten Violoncellos übernahm.³ Zu einer

¹ Am 18. März 1832 Einzelsätze aus Beethovens *Streichquartetten* op. 59; am 1. April 1832 desgleichen. Am 15. April 1832 folgten Ausschnitte aus Beethovens Opus 18, am 17. März und am 14. April 1833 erklangen erneut Fragmente aus Beethovens Streichquartetten in Streichorchesterbesetzung, darunter mit Opus 130 eines jener (in Paris nicht anders als in Wien oder Leipzig) höchst umstrittenen Werke aus Beethovens letzter Zeit. Vgl. hier und zu den folgenden Angaben von Programmen der Konzerte der Konservatoriumsgesellschaft die von D. Kern Holoman zu seiner umfassenden Arbeit *The Société des Concerts du Conservatoire, 1828–1967*, Berkeley u. a. 2004, im Internet veröffentlichte Dokumentation unter der Adresse: <http://hector.ucdavis.edu/SdC/> [Stand: 27. September 2007].

² Vgl. Viviane Niaux, *George Onslow. Gentleman compositeur*, Clermont-Ferrand 2003, S. 103.

³ Vgl. den Nekrolog auf Onslow von Léon Escudier, *La France musicale* vom 16. Oktober 1853; der entsprechende Abschnitt ist zitiert bei Viviane Niaux, *George Onslow*, S. 102 f.; vgl. auch die ebenfalls 1853 erschienenen Erinnerungen von Onslows Jugendfreund Hippolyte de Murat (*Notice sur George Onslow*, Clermont-Ferrand 1853); der entsprechende Abschnitt ist zitiert bei Baudime Jam, *George Onslow*, Clermont-Ferrand 2003, S. 134.

öffentlichen Aufführung des Quintetts in Streichorchesterbesetzung im Rahmen der Pariser Konservatoriumskonzerte ist es indes nicht gekommen, denn der Komponist hatte anderes vor. Als Onslow das Werk bei der bewussten Probe hörte, so berichtet der Musikkritiker Maurice Bourget im März 1846 im Rückblick, sei ihm die Idee gekommen, das Quintett zu einer Sinfonie umzuarbeiten:

Auf einmal stand das Quintett als Symphonie vor dem geistigen Auge von Herrn Onslow. Diese plötzliche innere Vision einer neuen Komposition veranlasste ihn, um Aufschub zu bitten. Das Quintett wurde zurückgezogen und später ersetzt durch die Partitur, wie sie heute existiert.⁴

So entstand auf der Grundlage des 1826 komponierten⁵ *Zehnten Streichquintetts f-Moll* op. 32 Onslows *Sinfonie f-Moll* ohne eigene Opusnummer.⁶ Als Stimmdruck erschien die Sinfonie im April 1835⁷, der Klavierauszug folgte im Mai.⁸ Rechtlich galt – und darauf hat Onslow selbst seinen deutschen Verleger Kistner in Leipzig hingewiesen⁹ – die

⁴ „En un instant le quintette passa dans l'esprit de M. Onslow à l'état de symphonie. La vue intime et rapide qu'il venait d'avoir d'une composition nouvelle le déterminait à demander un sursis. Le quintette fut retiré, et plus tard remplacé par la partition telle qu'elle existe aujourd'hui.“ *Revue et gazette musicale*, 15. März 1846, S. 81; hier zitiert nach Jam, *George Onslow*, S. 142; vgl. auch: Niaux, *George Onslow*, 2003, S. 127. Übersetzung hier wie im Folgenden vom Verfasser. Nach der von Jam (*George Onslow*, S. 134) zitierten *Notice sur George Onslow* von Murat unternahm Onslow die Bearbeitung auf Nachfrage des Konservatoriums.

⁵ Vgl. Niaux, *George Onslow*, S. 265.

⁶ Die gelegentlich anzutreffende Zählung als „op. 69“ (Schwarz, Introduction, S. xl) scheint auf einem Irrtum zu beruhen; das Titelblatt des Erstdrucks weist keine Opusnummerierung auf, und „op. 69“ ist auch anderweitig, für das Streichquartett Nr. 36 A-Dur (erschienen 1846), vergeben; vgl. Niaux, *George Onslow*, S. 268 und 271.

⁷ Angezeigt im Intelligenzblatt der *AmZ* vom April 1835.

⁸ Angezeigt im Intelligenzblatt der *AmZ* vom Mai 1835.

⁹ Brief an Friedrich Kistner vom 6. Mai 1834: „Vous trouverez ajouté aux manuscrits en question [Quintett op. 51 und Quartette opp. 48–50] celui d'une symphonie tirée de mon œuvre 32 et que par cette raison, Mess. Breitkopf & Härtel ont seuls le droit de publier.“ Niaux, *George Onslow*, S. 311.

Sinfonie nicht als selbstständiges, neues Werk, sondern als Bearbeitung des Quintetts. Das ist aus der Tatsache abzulesen, dass nicht Kistner, sondern der Verlag Breitkopf & Härtel – der Inhaber der Rechte an Onslows Opus 32 war und mit dem Onslow Anfang 1830 gebrochen hatte¹⁰ – das Werk herausbrachte. Mit dem Fehlen einer Opusnummer auf dem Titelblatt des Stimmdrucks korrespondiert der dort unter den üblichen Titelangaben zu findende Hinweis, dass diese Sinfonie auf einer Bearbeitung beruhe: „Diese Symphonie wurde vom Komponisten unter beträchtlichen Veränderungen aus seinem op. 32 gezogen.“¹¹ Ob diese „beträchtlichen Veränderungen“ dazu führten, dass Onslow selbst das Werk als seine *Dritte Sinfonie* zählte oder als reine Bearbeitung ansah, muss dahingestellt bleiben; einziger Hinweis auf die Nummerierung ist wiederum das Titelblatt des Stimmdrucks (*Troisième Symphonie*), wobei nicht bekannt ist, ob die Nummerierung eine Zutat des Verlegers ist oder auf Wunsch des Komponisten vorgenommen wurde. In Leipzig, wo sich der Sitz von Breitkopf & Härtel (wie auch von Kistner) befand, war man jedenfalls bestens vertraut mit Onslows Orchesterwerken. Nirgendwo sonst wurden Onslows Sinfonien so häufig aufgeführt wie in den Gewandhauskonzerten der Messestadt an der Pleiße.¹² Als Onslows drittes sinfonisches Werk am 5. März 1835 zum ersten Mal erklang, wurde es auf dem Programmzettel auch als „Symphonie No. 3“¹³ bezeichnet, ganz im Gegensatz zur Pariser Uraufführung ein Jahr zuvor, am 6. April 1834. Da war das Werk schlicht als „Symphonie de M. Onslow“ angekündigt worden. Bei seiner zweiten Aufführung durch das Konservatoriumsorchester in Paris am 8. März 1846 zählte man es gar

¹⁰ Vgl. die Konzepte Onslows für Briefe an Breitkopf & Härtel vom 15. Dezember 1829 und vom 22. März 1830; Niaux, *George Onslow*, S. 293 f., sowie Niaux' erläuternde Anmerkungen.

¹¹ „Cette Sinfonie a été avec de notables changements tirée par l'auteur de son l'œuvre 32.“

¹² Allein bis zur Leipziger Erstaufführung von Onslows *Sinfonie f-Moll* am 5. März 1835 erklang die *Erste Sinfonie A-Dur* op. 41 fünfmal (27. Oktober 1831, 3. November 1831, 18. Oktober 1832, 6. Oktober 1833 und 19. Februar 1835) und die *Zweite Sinfonie d-Moll* op. 42 einmal (26. November 1832).

¹³ Programmzettel im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig; Signatur: MT/1167/2002.

als „Première symphonie, en fa mineur“¹⁴. Das kann nur so gedeutet werden, dass die Komposition nicht als eigenständiges Werk, sondern als Bearbeitung des *Quintetts* op. 32 aufgefasst wurde: Das Quintett war in der Tat vier Jahre vor der ansonsten (auch von Onslow)¹⁵ als Nr. 1 gezählten *Sinfonie A-Dur* op. 41 entstanden. Die Vermutung liegt nahe, dass die Zählung auf dem Programmzettel auf den Komponisten selbst zurückgeht. In seiner Korrespondenz bezeichnet Onslow sein Werk als „quintette symphonie“¹⁶, als „symphonie tirée de mon œuvre 32“¹⁷ oder als „ma symphonie en fa mineur“¹⁸, seltsamerweise aber nicht (soweit dem veröffentlichten Briefwechsel zu entnehmen ist) als seine dritte Sinfonie.

Dieser Ungewissheit im Status der Komposition, der auch mit Rücksicht auf die fehlenden Quellen durchaus unterstellt werden darf, dass ihr eine Unsicherheit des Komponisten zugrunde liegt, korrespondiert, dass eine solche Bearbeitung gleich in doppelter Weise ästhetische Prinzipien tangiert, die sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts erst *in abstracto* als Teil einer idealistischen Musikästhetik herauszubilden begannen, dann aber auch konkret an den Werken Beethovens exemplifiziert wurden:

- a) Das werkästhetische Prinzip der Individualität, der Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit eines Werkes wird durch eine Bearbeitung, die neben der originären Fassung einen eigenen Werkcharakter beansprucht, infrage gestellt.
- b) Das gattungsästhetische Prinzip, dass eine Sinfonie anderen kompositionstechnischen Kriterien (Themenbildung, Form, Proportionen

¹⁴ Diese Angabe wird in einem neueren Werkverzeichnis übernommen: Christiana Nobach, *Untersuchungen zu George Onslows Kammermusik*, Kassel 1985, S. 278, führt das Werk als „1. Symphonie f-moll“ unter op. 32 auf.

¹⁵ Vgl. z. B. Brief an Baron de Trémont vom 18. März 1831; Brief an Friedrich Kistner vom 11. Oktober 1831 (Niaux, *George Onslow*, S. 298 u. 301).

¹⁶ So im Brief an Joseph d'Ortigue vom 4. November 1833; Ebd., S. 309.

¹⁷ Im Brief an Kistner vom 6. Mai 1834, der die Sendung des Autographs nach Leipzig begleitet; Ebd., S. 311.

¹⁸ Im Brief an Kistner vom 1. Oktober 1834; Ebd., S. 317 (Hervorhebung im Original).

von Formteilen etc.) unterliegt als ein kammermusikalisches Werk, wird geradezu negiert.

Nun gibt es gerade aus dem ersten Drittel des 19. Jahrhunderts einige prominente Beispiele der Gattungsüberschreitung ursprünglich anderen Gattungen zugeordneter Werke. Robert Schumann etwa notierte sich am 7. Januar 1830 für sein im Jahr zuvor komponiertes Klavierquartett: „Das Quartett wird zur Simphonie umgeschustert.“¹⁹ Beethovens *Sinfonie Nr. 8 F-Dur* sollte wohl ursprünglich ein Klavierkonzert werden, wie die Skizzen belegen.²⁰ Und vom *Streichquartett c-Moll* aus Beethovens op. 18 ist umgekehrt gemutmaßt worden, dass ihm ursprünglich eine sinfonische Konzeption zugrunde gelegen haben könnte.²¹ Der prominenteste Fall, der Onslow auch am ehesten bekannt gewesen sein könnte, ist Cherubinis 1829 unternommene Umarbeitung seiner 1815 für die Philharmonic Society in London komponierten *Sinfonie D-Dur* zu seinem *Streichquartett Nr. 2*.

Das Verfahren Onslows unterscheidet sich jedoch in einem grundlegenden Punkt von allen anderen genannten Fällen: Handelt es sich bei diesen im Ergebnis um individuelle und für sich stehende Werke, die aus Vorstufen oder verworfenen Werkgestalten²² hervorgegangen sind,

¹⁹ Robert Schumann, *Tagebücher*, vier Bde., Band I 1827–1838, Basel und Frankfurt a. M. 1971, S. 214.

²⁰ Vgl. Sieghard Brandenburg, Ein Skizzenbuch Beethovens aus dem Jahr 1812/Zur Chronologie des Petterschen Skizzenbuches, in: *Zu Beethoven. Aufsätze und Annotationen*, hrsg. von Harry Goldschmidt, Berlin 1979, S. 117–148; hier vor allem 135 ff.

²¹ Vgl. Rainer Cadenbach, Streichquartette, die zu Sinfonien wurden, und die Idee des „rechten Quartettstils“, in: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Siegfried Kross, Kongressbericht Bonn 1989, Tutzing 1990, S. 471–492; hier S. 482 f.

²² Hinsichtlich Cherubinis Sinfonie muss jedoch insofern relativiert werden, als der Komponist nach der Londoner Uraufführung weiter am Werk gearbeitet hat; vgl. Rainer Cadenbach, Cherubinis „sinfonistisches“ Quartett zwischen „neuem Pariser Ton“ und „roccoco, perruque u. s. w.“, in: *Neue Musik und Tradition*. Festschrift Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag, hrsg. von Josef Kuckertz u. a., Laaber 1990, S. 209–231. Cherubini hat die Sinfonie aber nicht – anders als das Streichquartett – veröffentlicht. Siehe zur Sinfonie und ihrer Umarbeitung: Siegfried Saak, *Studien zur Instrumentalmusik Luigi Cherubinis* (Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten 8), Göttingen 1979, S. 88–105.

so stehen bei Onslow zwei veröffentlichte Werkgestalten oder, anders ausgedrückt, zwei Werke mit identischer Werksubstanz nebeneinander, wenn auch, wie dargelegt, der vom Komponisten intendierte Status der späteren Bearbeitung nicht ganz klar ist. In späteren Jahren trug Onslow keine Bedenken, bei solchen Umarbeitungen jeweils beiden Versionen den Status eines Werkes mit Opusnummer zuzubilligen, wie die Tatsache beweist, dass er seine 1846 komponierte *Vierten Sinfonie G-Dur* op. 71 zwei Jahre später in ein Klavierquintett umwandelte und als sein Opus 76 veröffentlichte. Gegenüber seinem deutschen Verleger Kistner verteidigte Onslow diese Praxis mit dem Hinweis, dass es sich bei seiner Bearbeitung mitnichten um ein einfaches Arrangement handele, sondern um eine Arbeit, die Veränderungen enthalte, die nur er selbst als Komponist habe vornehmen können; so enthalte der Klavierpart Passagen, die von einem Orchester nicht ausgeführt werden könnten.²³ Freilich, in diesem Fall ging es – wie bei Cherubini – darum, ein Orchesterwerk in die Fassung eines klein besetzten Kammermusikwerkes zu bringen, und nicht um die Umwandlung eines Quintetts in eine groß besetzte Sinfonie.

II

Onslow arbeitete die Partitur vermutlich in den letzten Monaten des Jahres 1833 aus. Dem Journalisten Joseph d'Ortigue schrieb er am 27. September 1833, er habe diese Arbeit zwar noch nicht materiell begonnen; aber im Kopf sei sie ausgereift und er glaube fest an ihren Erfolg.²⁴ Am 4. November 1833 ergeht an denselben Adressaten die

²³ „[...] j'ai fait des changements que personne que moi n'eut osé se permettre. J'ai mis dans la partie de piano des passages qui ne seraient pas exécutables pour un orchestre [...]“. Onslow weist Kistner selbst darauf hin, dass er es mit seinem *Nonett a-Moll* op. 77 und seinem *Septett B-Dur* op. 79 genauso gemacht habe; veröffentlicht wurden diese Bearbeitungen als Sextett und Quintett aber als op. 77^{bis} bzw. op. 79^{bis}. Brief an Julius Kistner vom 6. Dezember 1849; Niaux, *George Onslow*, S. 381.

²⁴ „[...] ce travail n'est pas encore commencé matériellement; mais il a mûri dans ma tête et je persiste dans mon attente de succès.“ Ebd., S. 307.

Auskunft, dass Introduction und erstes Allegro des Werkes vollendet seien;²⁵ am 23. November erfährt d'Ortigue, dass Onslow weiterhin fleißig an der Partitur seiner „teuren Symphonie“ arbeite.²⁶ Einen Monat nach der Uraufführung, am 6. Mai 1834, sandte Onslow die autographe Partitur zusammen mit seinen Opera 48 bis 51 nach Leipzig zur Drucklegung. Einige Monate später, am 1. Oktober 1834, bittet Onslow Kistner, sich bei Breitkopf & Härtel nach der Drucklegung der Sinfonie zu erkundigen, und ersucht um baldige Übersendung der für ihn bestimmten Exemplare des Stimmdrucks.²⁷

Onslow versprach sich viel von dem Werk, ja, man kann sagen, dass es kaum ein anderes Werk gibt, von dem Onslow so viel erwartete wie von seiner neuen Sinfonie. Am 4. November äußert er Joseph d'Ortigue gegenüber, nachdem er ihn über die Fertigstellung des ersten Satzes informiert hat:

Ich bin sehr zufrieden und glaube Instrumentationseffekte gefunden zu haben, die mir einigen Erfolg einbringen werden. Niemals war mein Eifer brennender. Ich schreibe mit wahrhaftem Enthusiasmus. Wie ist sie doch mächtig, verehrter Herr, jene Wirkung der Höhenluft eines Künstlerlebens!²⁸

Auch zwei Wochen später hat sich an seiner Begeisterung nichts geändert; im Gegenteil, nun stilisiert Onslow die Sinfonie zu einem Schicksalswerk, dessen Erfolg oder Misserfolg über seine weitere Karriere als Sinfonienkomponist entscheiden soll:

²⁵ „L'introduction et le 1er Allo de mon quintette symphonie sont achevés.“ Ebd., S. 309.

²⁶ „J'ai hier travaillé dix heures à ma chère symphonie.“ Ebd., S. 310.

²⁷ Onslow an Kistner, 1. Oktober 1834: „Aurez-vous la complaisance, Monsieur, de demander de ma part à Mess. Breitkopf & Härtel s'ils doivent bientôt publier ma symphonie en *fa mineur* et dans ce cas, de les prier de m'envoyer le plus tôt possible les exemplaires qu'ils me destinent en les adressant à Paris, chez Mr. Troupenas, *Éditeur de Musique*.“ Ebd., S. 317 (Hervorhebungen original).

²⁸ „Je suis fort content et crois avoir trouvé des effets d'instrumentation qui me vaudront quelque succès. Jamais ma verve ne m'a paru plus ardente. J'écris avec un véritable enthousiasme qu'elle est puissante, Mon cher Monsieur, cette influence de vie aérienne d'artiste!“ Ebd., S. 309.

Gestern habe ich zehn Stunden an meiner teuren Symphonie gearbeitet; nach wie vor rechne ich mit einem Erfolg; wenn ich mich getäuscht habe, entsage ich für immer dieser Kompositionsgattung. [...] Ach Gott! Wie sehr wünsche ich, dass Sie meine Symphonie bald hören.²⁹

Onslow hielt sich auch (fast) an diese Voraussage. Im Laufe von vier Jahren, von 1830 bis 1833, hatte er drei Sinfonien komponiert. Nun war die neue Sinfonie zwar kein Misserfolg, aber eben auch nicht der Erfolg, den sich Onslow versprochen zu haben scheint. Für über ein Jahrzehnt zog er sich von der Sinfoniekomposition zurück. Erst als ihn seine umjubelte Teilnahme am Niederrheinischen Musikfest zu Pfingsten 1846 auf den Gedanken brachte, dem Veranstaltungskomitee der Musikfeste eine noch zu komponierende Sinfonie zu widmen, brach er den 13 Jahre zuvor gefassten Vorsatz – auch diesmal versprach er sich sehr viel von dem neuen Werk, wie er seinem langjährigen Freund Paul-Antoine Gracap, genannt Cap,³⁰ nach Abschluss der Komposition im Dezember 1846 mitteilte: „Wenn ich mich nicht täusche (was Autoren allerdings natürlich ist), so wird dies das Hauptwerk meines musikalischen Lebens sein.“³¹

Auch diesmal sollte er sich täuschen. Am erfolgreichsten waren und blieben seine ersten beiden Sinfonien.

III

Auffällig ist der Stellenwert, den Onslow seinen beiden letzten, im Abstand von fast anderthalb Jahrzehnten entstandenen Sinfonien jeweils im Zeitraum ihres Entstehens gegenüber Korrespondenzpartnern ein-

²⁹ „J’ai hier travaillé dix heures à ma chère symphonie. Je compte toujours sur du succès; si je me suis trompé, je renonce à jamais à ce genre de composition. [...] Mon Dieu! qu’il me tarde que vous entendiez ma symphonie.“ Ebd., S. 310 f.

³⁰ Vgl. Niaux, *George Onslow*, S. 130 und Anm. 289.

³¹ Brief an Cap vom 13. Dezember 1846: „[...] si je ne m’abuse (chose si naturelle aux auteurs) ce sera l’œuvre capitale de ma vie musicale.“ Ebd., S. 363.

räumt – für seine beiden ersten Sinfonien sucht man ähnliche Äußerungen Onslows vergebens. Ganz im Gegenteil: Während Onslow mit der Umarbeitung des Quintetts zur Sinfonie beschäftigt ist, gesteht er in dem bereits mehrfach herangezogenen Brief an Joseph d’Ortigue vom 23. November 1833 dem Kritiker ein, dass, wenn er (d’Ortigue) behaupte, seine Sinfonien seien seinen Quintetten unterlegen, er (Onslow) diese Ansicht vollständig teile.³² Zwei Absätze später folgt dann jene schon zitierte Aussage, dass er auf die Komposition weiterer Sinfonien ganz verzichte, wenn seine neueste keinen Erfolg habe. Setzt man beide Äußerungen in Zusammenhang, so drängt sich die Vermutung auf, dass zwischen der Komposition der ersten beiden Sinfonien und der der dritten etwas geschehen sein muss, was Onslows sinfonische Konzeptionen fundamental verändert hat; etwas, was ihn die älteren Werke zu nicht ganz geglückten Versuchen, gewissermaßen zu Vorstufen zu seinem neuesten Werk der Gattung, erklären lässt. Das ist umso erstaunlicher, als diese dritte Sinfonie ja keine sinfonische Konzeption per se ist, sondern die Bearbeitung eines kammermusikalischen Werkes darstellt. Aus der oben zitierten Aussage lässt sich also auch schließen: Wenn Onslows bisherige Sinfonien seinen Quintetten unterlegen sind, so könnte die neueste Sinfonie gewinnen, wenn sie auf einem Quintett beruht. Das würde bedeuten, dass Onslow die auf der Rezeption von Beethovens Sinfonien beruhende gattungsästhetische Prämisse, sinfonische Konzeptionen müssten sich a priori und prinzipiell von kammermusikalischen unterscheiden, bewusst negiert. Hier kommt also Beethovens Sinfonik als Bezugsgröße mit ins Spiel und es dürfte kein Zufall sein, dass Onslows Äußerungen über die Erwartungen, die er hinsichtlich seiner neuen Sinfonie hegt, gerade gegenüber dem Musikkritiker Joseph d’Ortigue gefallen sind. Denn Onslows Brief vom 23. November stellt die Antwort dar auf einen umfangreichen Artikel, den d’Ortigue verfasst

³² Vgl. Ebd., S. 310.

hatte und der am 17. November in der *Revue de Paris* erschienen war.³³ Unter dem Titel „Biographie musicale. George Onslow“ berichtet d’Ortigue darin über einen im Oktober 1832 stattgefundenen, dreitägigen Besuch beim Komponisten auf dessen Landsitz Chalendrat in der Nähe von Clermont und druckt wörtlich eine biographische Skizze ab, die er im darauf folgenden Winter von Onslow selbst erhalten hat. Obwohl Onslow sich verbat, während d’Ortignes Anwesenheit in Chalendrat von Musik zu sprechen, war die an sich freundschaftliche Atmosphäre doch von einem grundlegenden Dissens überschattet, der sich aus vorhergegangenen Gesprächen in Paris ergeben hatte und den d’Ortigue folgendermaßen beschreibt:

Obwohl ich die meisten von Onslows Kompositionen, insbesondere seine Quartette und Quintette, ehrlich bewunderte, hatte ich eine Meinungsverschiedenheit mit ihm über grundlegende Fragen, etwa ob man die musikalischen Werke einer Epoche angemessen beurteilen könne, wenn man einzig den Zustand des Wissens einer vorausgegangenen Epoche zugrunde legt; ob es nicht notwendig sei, um die Konzepte eines Menschen zu würdigen, sich an seinen Ausgangspunkt zu versetzen; ob in den Künsten, in der Literatur wie in der Gesellschaft, nicht Epochen des Überganges existierten, in denen die gewöhnlich geltenden Regeln nicht angewandt werden könnten; ob man ein Werk einzig aus dem Grund verurteilen könne, dass man es nicht versteht; schließlich, ob allein der Musiker in einer Frage kom-

³³ Biographie musicale/George Onslow; zuerst in: *Revue de Paris* vom 17. November 1833; d’Ortigue druckte den Artikel mit einigen Kürzungen 1864 in der von ihm redigierten Zeitschrift *Le ménestrel* wieder ab; Neudruck: Joseph d’Ortigue, Biographie musicale/George Onslow. Introduction de Sylvia L’Écuyer. Annotations du texte par Viviane Niaux, in: *Bulletin de l’Association George Onslow* 1 (1994), S. 3–24 (Text in den beiden Fassungen von 1833 und 1864); erneuter Abdruck in: Joseph d’Ortigue, *Écrits sur la Musique 1827–1846*. Textes réunis, présentés et annotés par Sylvia L’Écuyer (Publications de la Société française de Musicologie, 2me Série, Tome XVII), Paris 2003, S. 352–361 (Fassung von 1833); im Folgenden wird nach der zuletzt genannten Ausgabe zitiert.

petent sei, die nicht nur die Musik betreffe, sondern sich heutzutage in allen Bereichen des menschlichen Denkens wiederfinden lasse.³⁴

Entzündet hat sich diese Diskussion, wie d'Ortigue berichtet, an der Aufführung von Beethovens letzter Sinfonie (Pariser Erstaufführung am 27. März 1831, zwei Wochen vor der Uraufführung von Onslows *Sinfonie Nr. 1* am 10. April) und weiteren Aufführungen einiger anderer Spätwerke Beethovens, unter anderem des *Quartetts cis-Moll* op. 131. Der Dissens war ernst und grundlegend, und trotz Onslows Verdikt kam der Komponist, dem Bericht d'Ortignes nach zu urteilen, selbst immer wieder darauf zu sprechen: Beklagenswert sei es, dass ein junger Mann wie d'Ortigue solchen Verrücktheiten und Absurditäten wie Beethovens letzten Quartetten so viel Aufmerksamkeit schenke; er, Onslow, arbeite nun an einer Serie von drei Quartetten (gemeint sind offensichtlich die drei *Streichquartette* op. 46), die aber jemand wie d'Ortigue, der Beethovens Verrücktheiten liebe, gar nicht würdigen könne etc.³⁵ Onslow hatte sich genau kundig gemacht, bevor er mit solch harschen Urteilen über Beethovens letzte Werke herzog. Im Oktober 1831 hatte er seinen Verleger Kistner darum gebeten, ihm Partituren der letzten vier Quartette Beethovens zu verschaffen.³⁶ Wohlgemerkt, da hatte er seine ersten beiden Sinfonien bereits komponiert. Den Winter 1831/32 verbrachte er mit dem Studium der Partituren; und – den Reaktionen nach zu urteilen, die er seinen Freunden Cap und Baron de Trémont im

³⁴ „Quoique très sincèrement admirateur de la plupart des compositions d'Onslow et particulièrement de ses quatuors et de ses quintettes, j'étais néanmoins en dissentiment avec lui sur la question de savoir si l'on peut juger sainement des œuvres musicales d'une époque en prenant pour base unique l'état de la science, à l'époque précédente; si, pour apprécier les conceptions d'un homme, il ne fallait pas se placer à son point de départ; si, pour les arts, pour la littérature, comme pour la société, il n'existait pas des époques de transition auxquelles les règles ordinaires ne sauraient être appliquées; si l'on doit condamner un ouvrage par la seule raison qu'on ne le comprend pas; enfin si le musicien pouvait être seul compétent dans une question qui n'est pas seulement musicale, mais qui se reproduit aujourd'hui dans toutes les formes de la pensée humaine.“ d'Ortigue, *Écrits*, S. 355.

³⁵ d'Ortigue, *Écrits*, S. 355 f. und Anm. 9.

³⁶ Brief an Kistner vom 11. Oktober 1831; Niaux, *George Onslow*, S. 301.

Frühjahr 1832 zukommen ließ – sie haben ihn im Innersten getroffen, sein Selbstverständnis als Komponist erschüttert. An Cap schrieb er am 20. April:

Ich werde mich wieder an die Arbeit machen, unter der Voraussetzung allerdings, dass die fanatische Bewunderung, die man für die letzten Werke Beethovens zu haben vorgibt – Werke, die ich wieder und wieder studiert habe, und die ich zu Meisterwerken der Extravaganz und der musikalischen Albernheit erkläre –, mir nicht für immer den Geschmack an einer Beschäftigung verleiden, die für mich bisher eine Quelle von so viel Entzücken war.³⁷

An Baron de Trémont³⁸ schrieb er am 26. April Ähnliches: Die Ermunterung durch den Erfolg seiner letzten drei Quintette – gemeint sind die Opera 43 bis 45 – werde leider zunichte gemacht durch den geschmacklosen Fanatismus, den die letzten Quartette Beethovens erregten. Wörtlich fährt er fort, nun Beethovens Werke in antithetische Beziehung zu seinen eigenen setzend:

Wenn man solche Musik liebt, wie kann man dann jemals meine auch nur ertragen? Da diese Bewunderung von sehr hervorragenden Künstlern herrührt, raubt mir der Gedanke daran allen Enthusiasmus, jede Inspiration.³⁹

Diese Antithese im Gedächtnis behaltend, erschließt sich die Bedeutung der unmittelbar folgenden Erfolgsmeldung für Onslows Selbstbewusstsein:

Meine zweite Symphonie hat großen Effekt gemacht im Konservatorium [am 4. März 1832], und die erste, die im letzten Jahr in Paris so kühl auf-

³⁷ „[...] je me remettrai à l'ouvrage pourvu toutefois que l'admiration fanatique qu'on affecte d'avoir pour les derniers ouvrages de Beethoven, ouvrages dont j'ai lu et relu la partition et que je proclame le chef-œuvre de l'extravagance et d'ineptie musicale, ne me dégoûte pas à jamais d'une occupation qui jusqu'ici a été pour moi la source de tant de charme.“ Ebd., S. 302.

³⁸ Siehe zu Trémont: Ebd., S. 130 und Anm. 290.

³⁹ „Si on aime une pareille musique, comment pourra-t-on jamais tolérer la mienne? Comme cette admiration émane d'artistes fort distingués, cette réflexion vient m'enlever tout enthousiasme, toute inspiration.“ Ebd., S. 304.

genommen wurde, macht solche Furore in Deutschland, dass es von Briefen mit Nachfragen nach dem Arrangement für vier Hände [...] in Paris nur so regnet.⁴⁰

Denn nun gewinnt sein Selbstbehauptungswille als Komponist derart die Oberhand, dass er es mit dem Gegner in dessen Heimatland und auf dem kompositorischen Gebiet, das den Anstoß zur Entmutigung gegeben hatte, aufnehmen will; Nachfrage sei ja offensichtlich da:

Wenn meine Entmutigung ein Ende findet, werde ich *Quartette* komponieren, um mich den Wünschen zu beugen, die mir Musikliebhaber von jenseits des Rheins zum Ausdruck gebracht haben.⁴¹

Wenn man von seinem Opus 36 absieht – einer aus dem Jahr 1828 stammenden Bearbeitung seiner drei *Klaviertrios* op. 14 von 1818 für Streichquartett –, so hatte Onslow seit zehn Jahren keine Streichquartette mehr komponiert: Bis 1822 waren fünfzehn Streichquartette entstanden; in den folgenden zehn Jahren entstanden sein *Zweites Klavierduo* op. 22, die beiden erwähnten Sinfonien, seine beiden ersten aufgeführten Opern sowie kleinere Gesangskompositionen, ein Sextett, eine Violinsonate, zwei Klaviertrios, vierzehn Streichquintette – aber eben kein einziges Streichquartett. Und nun schwoll Onslows Produktion von Streichquartetten geradezu explosionsartig an: Innerhalb von drei Jahren, von 1832 bis 1834, entstanden zwölf Streichquartette (die Opera 46, Nr. 1–3, bis 50 und Opera 52 bis 56; Opus 51 ist das einzige Quintett dieser Zeit). Angesichts der geschilderten werkbiographischen Zusammenhänge drängt sich die (hier nicht zu verifizierende) These auf, Onslow habe mit dieser Vielzahl von Werken ebenso viele Versuche eines Gegenentwurfs zu Beethovens späten Gattungskonzeptionen unternommen. Aber wie verhält es sich dann mit der *Sinfonie f-Moll*, die in den letzten Monaten des Jahres 1833 inmitten der Flut

⁴⁰ „Ma 2de symphonie a fait beaucoup d'effet au conservatoire et la 1e si froidement reçue l'année dernière à Paris, fait tellement fureur en Allemagne que les lettres pleuvent à Paris pour demander l'arrangement à 4 mains dont s'occupe Rifaut dans ce moment.“ Ebd.

⁴¹ „Si mon découragement a un terme, je composerai des *quatuors* pour me rendre aux désirs exprimés par les amateurs d'Outre-Rhin.“ (Hervorhebung original). Ebd.

von Quartetten entstand? Das von d'Ortigue überlieferte Verdikt galt ja nicht nur für die späten Quartette, sondern ebenso für die *Neunte Sinfonie*, deren Pariser Erstaufführung in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Uraufführung von Onslows *Erste Sinfonie* stand. Es gibt, wie gezeigt wurde, Indizien dafür, dass Onslow nach der insgesamt zwiespältigen Aufnahme seiner ersten beiden Sinfonien nunmehr auch seine sinfonischen Ambitionen überdachte und neu ausrichtete. Wenn dem so ist, so wird man vermuten dürfen, dass es auch hier um einen Gegenentwurf zu Beethovens Gattungskonzeption geht. Die Tatsache, dass es sich um ein seiner ursprünglichen Substanz nach kammermusikalisches Werk handelt, kann man interpretieren als bewusste Zurücknahme der durch Beethoven mit seiner letzten Sinfonie in die Gattung getragenen Monumentalisierung. Wem Onslows Anspruch angesichts der späteren Rezeptionsgeschichte vermessen erscheint, der sollte sich vergegenwärtigen, dass Onslow zur Zeit der Komposition seiner *Sinfonie f-Moll* im Herbst 1833 nicht nur der einzige französische, sondern überhaupt der einzige lebende Komponist war, dessen Sinfonien in Paris im Rahmen der angesehenen Konzerte der Konservatoriumsgesellschaft aufgeführt wurden.⁴² Onslow war sich seiner herausgehobenen Stellung im französischen Musikleben durchaus bewusst; er sah sich, wie er seinem Freund Baron de Trémont anlässlich einer möglichen Bewerbung um den durch den Tod François-Adrien Boieldieu frei gewordenen Sitz im Institut de France am 16. Oktober 1834 mitteilt, als einzigen Vertreter „wahrhafter Instrumentalmusik“ in Frankreich und begründete damit seine Ambi-

⁴² Außer den Werken der „klassischen“ Trias Haydn, Mozart und Beethoven erklangen in den ganzen 1830er Jahren überhaupt sehr wenige Sinfonien: Zu den Uraufführungen von Onslows drei Werken der Gattung kommen lediglich eine Sinfonie von Scipion Rousselot (9. Februar 1834), die *Symphonie concertante* für vier Violinen und Orchester op. 55 von Louis Maurer (aufgeführt am 3. März 1833), die *Vierte Sinfonie F-Dur* op. 110 von Ferdinand Ries (19. März 1837), zwei Sinfonien des Hohenzollern-Hechingischen Kapellmeisters Thomas Täglichsbeck (24. Januar 1836; 2. April 1837) sowie gelegentlich Einzelsätze, etwa das Menuett aus einer Sinfonie von Cherubinis Schwiegersohn Joseph Turcas (22. April 1838) oder das Andante aus einer Sinfonie von Schneitzhoeffter (24. Februar 1839). Siehe zu weiteren Sinfonieaufführungen in Frankreich in den 1830er Jahren Muriel Bou-lans Beitrag im vorliegenden Band.

tion auf den Sitz.⁴³ Gegenüber Cherubini macht er um dieselbe Zeit geltend, dass ohne seinen Sitz im Institut „die instrumentale Komposition von Quartetten, Quintetten und Sinfonien, eine Kompositionsart, die in Deutschland für so wichtig gehalten wird“, gänzlich vergessen zu werden scheint.⁴⁴

IV

Woran sich Onslow ästhetisch und, daran anschließend, auch kompositionstechnisch bei seinem Neuansatz ab 1832 hielt, lässt sich leicht den oben zitierten, von d'Ortigue überlieferten Antithesen entnehmen. Onslow vertritt dabei explizit die Position eines Klassizismus, der von der romantischen Einheit der Künste und der Anerkennung ihrer grundlegenden Historizität nichts wissen und stattdessen einen unumstößlichen, musikspezifischen Kanon an Regeln bzw. Anforderungen aufgestellt sehen will, dem jedes Musikstück, wenn es Anspruch auf ästhetischen Rang erhebt, sich fügen muss, ganz gleich, welcher Epoche es entstammt oder welcher Gattung es angehört. Joseph d'Ortigue fasst die Gegensätzlichkeit ihrer Positionen konzis zusammen: „Onslow seinerseits verengte die Sichtweise auf seine Kunst: Aus einer philosophisch-sozialen Frage machte er eine Frage der reinen Theorie.“⁴⁵ Der Gegensatz ist zuallererst einer der berufsbedingten Perspektive, wie auch d'Ortigue andeutet

⁴³ „Certes, je n'aurais pas la présomption de me mettre sur les rangs, s'il y avait en France d'autres compositeurs de musique *véritablement* instrumentale.“ Niaux, *George Onslow*, S. 318 (Hervorhebung original).

⁴⁴ „[...] la composition instrumentale de quatuors, quintetti et symphonies, composition regardée comme si importante en Allemagne, semble y avoir été entièrement oubliée.“ Konzept eines Briefes von Onslow an Cherubini; Niaux, *George Onslow*, S. 319. Es ist nicht klar, ob Onslow den Brief in dieser Form an Cherubini abgeschickt hat. Der hätte sich auch von Onslows Alleinvertretungsanspruch unangenehm berührt fühlen können, denn Cherubini hatte im Juli 1834 sein 3. Streichquartett vollendet und war im Herbst 1834 mit der Ausarbeitung seines vierten beschäftigt. – Ein ähnliches Schreiben ging am 21. Oktober 1834 auch an den aus Berlin stammenden Pariser Verleger Maurice Schlesinger. Ebd., S. 320.

⁴⁵ „Onslow, de son côté, resserrait la thèse dans son art: d'une question de philosophie sociale, il faisait une question de pure théorie.“ d'Ortigue, *Écrits*, S. 355.

(„Jeder von uns hatte seine eigene Sicht der Dinge; daraus resultierte ein großes Verständigungsproblem.“⁴⁶): Dem Komponisten ist daran gelegen, die Optionen kompositorischen Tuns in einen gewissen Rahmen gefasst zu wissen, um sein Tun nicht vollständiger Beliebigkeit überantwortet zu sehen; der Kritiker hingegen ist an den großen historischen Linien und an der wechselseitigen Abhängigkeit von Kunst und Gesellschaft interessiert. Beide Perspektiven schließen sich nicht notwendigerweise aus, doch wenn sie zur Beurteilung musikalischer Inkommensurabilitäten, wie Beethovens Spätwerke es zweifellos sind, herangezogen werden, geraten sie in Gegensatz zueinander. Freilich, Onslows Reaktion auf Beethoven war keineswegs die einzig denkbare, die ein Komponist einnehmen konnte – erinnert sei in diesem Zusammenhang an jene Art der aneignenden Nachahmung, mit der der junge Mendelssohn Bartholdy sich in seinem *Streichquartett* op. 13 der Herausforderung durch Beethovens späte Quartette stellte,⁴⁷ oder an das Vermeiden der prekären Gattungen Sinfonie und Streichquartett, das der junge Schumann einhielt, bis er seinen eigenen Personalstil für genügend konsolidiert hielt. Doch legen die Beispiele Mendelssohn Bartholdy (geboren 1809) und Schumann (geboren 1810) nahe, dass es sich auch um eine Frage der Generationszugehörigkeit handelt: Die Generation, der Onslow angehörte, war in ihrer musikalischen Sozialisation bereits so gefestigt – und das kommt in einigen der zitierten Stellungnahmen Onslows auch unmissverständlich zum Ausdruck –, dass die Akzeptanz von Beethovens Spätwerk für sie die Verwerfung ihres bisherigen Werkes implizierte. Es ist deshalb kein Zufall, dass ein Komponist wie Louis Spohr – fast gleichaltrig mit Onslow, aber in keiner wie auch immer gearteten Beziehung mit diesem stehend – ganz ähnlich auf Beethovens Spätwerke reagierte wie Onslow – und seine eigenen Werke in ähnlichem Geiste beurteilt fand, aus dem heraus d’Ortigue Onslows Position kritisierte.⁴⁸

⁴⁶ „Chacun de nous ayant une manière de voir différente, il en résultait une grande difficulté de s’entendre.“ Ebd.

⁴⁷ Vgl. Wulf Konold, *Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Zeit*, Laaber 1984, 21996, S. 113.

⁴⁸ Vgl. vom Verfasser, Vorwort, in: *Louis Spohr, Sinfonie Nr. 3 c-Moll* op. 78, Berlin 2007, S. V f., VIII f.

Kennzeichnend für diese Position ist das Festhalten an einer musikimmanenten Ästhetik, die sich auf nichts außer der Musik Liegendes reduzieren lässt und deshalb wie immer auch geartete Begründungen für Verstöße gegen musikimmanente Regeln nicht akzeptieren kann. Der musikalische Satz erscheint abstrakt als Inbegriff der Realisierung von Möglichkeiten, denen durch unverrückbare Regeln Schranken gesetzt werden. Als akzidentiell erscheint demgegenüber die „Einkleidung“, das reale Klangbild, konkret also: die Instrumentation. Auf dieser Grundlage erscheint die Absicht, ein Quintett in eine Sinfonie umzuwandeln, nicht nur als nicht anstößig, sondern als Realisierung von zwei legitimen, lediglich akzidentiell unterschiedenen Möglichkeiten, einen korrekten musikalischen Satz zur Erscheinung zu bringen. Darin erweist sich Onslow als wahrer Antipode von Berlioz. Die Verwendung des Orchesters macht keinen prinzipiell neu zu konzipierenden musikalischen Satz erforderlich; die Klangpracht des Orchesters dient der Verdeutlichung musikalischer Strukturen oder, wie Onslow selbst schreibt, der Präsentation von „Instrumentationseffekten“⁴⁹; kurzum, die Vielzahl der Stimmen und die Mannigfaltigkeit der Klangfarben ändern nichts an der Substanz des musikalischen Satzes.

V

In der Tat veränderte Onslow in der Sinfonie an der Faktur des musikalischen Satzes fast gar nichts; Eingriffe in die satztechnische Substanz gibt es nur im Kopfsatz, die anderen drei Sätze blieben bis auf einige Kleinigkeiten unangetastet. Allerdings nahm Onslow einige Änderungen am Werkzyklus und an den Satzüberschriften bzw. Tempoangaben vor, wie die in Tabelle 1 folgende Synopsis von Quintett und Sinfonie belegt.

Von den aus dieser Synopsis ersichtlichen Änderungen ist sicherlich die Vertauschung des zweiten und dritten Satzes die wichtigste, eine Modifikation, die um so mehr ins Auge fällt, als die Zweitpositionierung

⁴⁹ Vgl. Brief Onslows an Joseph d'Ortigue vom 4. November 1833; auch: Niaux, *George Onslow*, S. 309.

*Opus 32*⁵⁰

*Sinfonie f-Moll*⁵¹

I. Largo [Viertel] = 60/
Allegro⁵²
[punktirtes Viertel] = 112
24 + 290 T.

I. Largo [Viertel] = 60/
Allegro espressivo
[punktirtes Viertel] = 108
24 + 313 T.

II. Andante. Con un accento soave
[Viertel] = 56
147 T.

II. Allegro impetuoso
[punktirte Halbe] = 88
232 T.

III. Minuetto. Allegro impetuoso
[punktirte Halbe] = 92
239 T.

III. Andante soave
[Viertel] = 66
145 T.

IV. Finale. Allegro agitato
[Halbe] = 112
228 T.

IV. Finale. Allegro agitato
[Halbe] = 100
230 T.

Tabelle 1

⁵⁰ Satzüberschriften und Metronomangaben nach den für diese Angaben übereinstimmenden französischen und deutschen Erstausgaben bei Pleyel (Platten-Nummer 2069) und Breitkopf & Härtel (Platten-Nummer 4545), die beide um 1827 erschienen sind.

⁵¹ Angaben nach der vom Verfasser dieser Zeilen verantworteten Partiturausgabe der Sinfonie, Berlin 2003.

⁵² In der von Hans Rupert Bitterhof herausgegebenen *Praktischen Neuausgabe der Partitur* (Kassel 1999) findet sich die Angabe „Allegro moderato assai“, präzisiert durch die Metronomangabe [punktirtes Viertel] = 106; diese Neuausgabe folgt nach Angabe Bitterhofs der um 1850 – also noch zu Onslows Lebzeiten – erschienenen *Collection complète – Quintetti de G. Onslow*, Paris: Brandus. Möglicherweise hat der Komponist für diese Gesamtausgabe Satzüberschrift und Tempoangabe erneut revidiert.

des Tanz-Satzes nicht zur Sinfonietradition gehört, wohl aber zur Tradition der Streicherkammermusik. Onslows eigenes, bis dahin entstandenes Œuvre legt davon Zeugnis ab: In seinen beiden ersten Sinfonien steht der langsame Satz an zweiter Stelle, während bei seinen Quintetten bis einschließlich Opus 32 die Anzahl der Werke mit Tanzsatz an zweiter Stelle ein leichtes Übergewicht gegenüber Werken mit langsamem Satz an zweiter Stelle hat.⁵³ Ein Motiv für die Umstellung der Binensätze im vorliegenden Fall könnte in der Änderung der Tempoanweisung für den ersten Satz liegen; es mochte Onslow dramaturgisch wenig sinnvoll erschienen sein, einem *espressivo* zu spielenden Kopfsatz ein als „soave“ charakterisiertes *Andante* folgen zu lassen. Das impetuose Ungestüm des ursprünglichen dritten Satzes bot einen weit deutlicheren Kontrast. Damit wäre auch die zweite Änderung angesprochen: die der Vortragsbezeichnung des ersten Satzes. Diese ist indes im Zusammenhang mit den unten zu diskutierenden Eingriffen in die Satzstruktur des Kopfsatzes zu sehen und soll deshalb auch dort zur Sprache kommen. Der Fortfall der Charakterisierung des Tanzsatzes als Minuetto entspricht einer generellen Änderung, die Onslow zur Zeit der Arbeit an der Sinfonie in der Nomenklatur seiner mehrsätzigen Kompositionen vornahm. Bis zu seinem zur Jahreswende 1832/33 geschriebenen *Streichquartett* op. 47 hatte Onslow die von ihm komponierten zyklischen Tanzsätze unabhängig von ihrer Tempoangabe als Minuetto überschrieben; ab dem 1833 verfassten *Streichquartett* op. 48 hingegen erscheint in der Regel bei schnellen Tempi (etwa von *Presto* bis *Allegro vivace*) die Überschrift *Scherzo* oder gar keine weitere Kennzeichnung; der Terminus *Minuetto* bzw. *Menuetto* bleibt Sätzen mit gemäßigttem Tempo (etwa *Allegro moderato* oder *Moderato*) vorbehalten.⁵⁴

⁵³ Sechs Werken mit Tanz-Satz stehen vier Werke mit langsamem Satz an zweiter Stelle gegenüber; nach: Christiana Nobach, *Untersuchungen*, S. 333–342.

⁵⁴ Keine Regel ohne Ausnahme: Der dritte Satz des *Streichquartetts* op. 52 von 1834 ist „Minuetto. Vivace assai“ überschrieben, der zweite Satz des *Quintetts* op. 58 von 1836 „Menuetto. Allegro impetuoso“. Die Begründungen für diese Sonderfälle wären im Einzelnen zu untersuchen.

Die Modifikationen bei den Metronomangaben tendieren bei der Sinfonie zu einer Verlangsamung der schnellen Sätze, am auffälligsten beim Finale, und zur Beschleunigung des langsamen Satzes.

Auffällig sind weiterhin einige äußerliche Veränderungen, welche die Proportionen im großformalen Ablauf der Sätze betreffen. Im Einzelnen handelt es sich bei den in der Sinfonie gegenüber dem Quintett vorgenommenen Veränderungen um:

1. den Wegfall der Wiederholung von T. 78–93 (Quintett)⁵⁵ bzw. T. 77–92 (Sinfonie)⁵⁶ im langsamen Satz,
2. den Wegfall der Wiederholung des zweiten Abschnitts des Menuett-Mittelteils (Quintett T. 102–133; Sinfonie T. 97–128),⁵⁷
3. die Hinzufügung der Expositionswiederholung im Finale (Sinfonie und Quintett T. 1–76).

Hinsichtlich des ersten und des dritten Punktes ist auffällig, dass d’Ortigue anlässlich der Uraufführung des Werkes in seiner drei Wochen später erschienenen (und insgesamt durchaus positiven) Rezension moniert hatte:

Es wäre zu wünschen gewesen, dass er [sc.: Onslow] aus den zwei letzten Sätzen einige Passagen entfernt hätte, von denen ich schon immer meinte, dass sie dem Werk schon in seiner ursprünglichen Form schaden, und nun in seiner zweiten Gestalt nicht gewonnen haben.⁵⁸

⁵⁵ Zugrunde gelegt wird bei der Taktzählung die bereits erwähnte *Praktische Neuauflage*, hrsg. von Hans-Rupert Bitterhof, Kassel 1999.

⁵⁶ Zählung nach der erwähnten Partiturausgabe, Berlin 2003. Die um einen Takt verschobene Taktzählung ergibt sich daraus, dass in der Edition des Quintetts das *seconda volta* der ersten Wiederholung als T. 77 gezählt wird, in der Edition der Sinfonie hingegen als T. 76 b.

⁵⁷ Erneut resultiert die unterschiedliche Taktzählung von Sinfonie und Quintett lediglich aus der Berücksichtigung bzw. Nichtberücksichtigung von *seconda-volta*-Takten.

⁵⁸ „Il eût été à désirer qu’il eût fait disparaître des deux derniers morceaux quelques passages qui m’ont toujours semblé nuire à cet ouvrage sous sa première forme et qui n’ont rien gagné à la seconde.“ Joseph d’Ortigue am 20 April in *La Quotidienne*; hier zitiert nach: d’Ortigue, *Écrits*, S. 401.

Seiner eine Woche später erschienenen Rezension, die bereits die nächsten beiden Konzerte der Konservatoriumsgesellschaft zum Gegenstand hatte, fügte d'Ortigue dann folgendes Postscriptum an:

Als ich in meinem letzten Artikel über die Symphonie in f-Moll von Herrn G. Onslow berichtete, hatte ich mein Bedauern darüber zum Ausdruck gebracht, dass der Komponist aus den letzten beiden Sätzen nicht einige Passagen entfernt hat, die meiner Meinung nach sein Werk schon immer entstellt haben, auch schon in seiner ursprünglichen Form als Quintett. Die Passagen hatte ich nicht genauer bezeichnet aus dem Grund, dass es wenig Sinn hat, Lesern, die – wie die meisten – keine Musiker sind, solche Dinge mit ebenso großer Genauigkeit zu bezeichnen, wie es bei einer Tragödien- oder Vaudevilleszene tunlich wäre. Aber das genügt nicht dem Musiker, der Recht auf ein besser begründetes Urteil hat. Also beugte ich mich den Bitten von Herrn Onslow persönlich und verwies ihn auf das fortissimo des Adagio, das zu lang, zu lärmend sei und aus einer harmonischen Formel bestehe, die aus einer Etüde zu stammen scheint; sowie auf die melodische Phrase des Finale, die derart symmetrisch und quadratisch zugeschnitten ist, dass es vom ersten Takt an sehr leicht ist, die folgenden Takte vorauszusehen; das schadet sehr dem Zauber, den sie gehabt hätte, wäre sie unter einer weniger klassischen Form und auf eher unerwartete Weise präsentiert worden.⁵⁹

Dass ein Zusammenhang besteht zwischen der Kritik d'Ortignes und den Änderungen Onslows, wird allein durch die Chronologie der Ereig-

⁵⁹ „En rendant compte dans mon dernier article de la Symphonie en *fa* mineur de M. G. Onslow, j'avais témoigné le regret que ce compositeur n'eût pas fait disparaître de ses deux derniers morceaux deux passages qui m'savaient toujours semblé déparer son œuvre, même dans sa première forme de quintette. Je n'avais pas désigné ces deux passages par la raison qu'on ne peut signaler de semblables choses à des lecteurs qui, pour la plupart, ne sont pas musiciens, avec autant de précision qu'une scène de tragédie ou de vaudeville. Mais cela ne suffisait pas au musicien qui avait droit à une critique plus motivée. C'est donc pour me rendre à la prière de M. Onslow lui-même que je lui indique le fortissimo de l'Adagio comme trop long, trop bruyant et d'une formule harmonique qui le fait trop ressembler à un morceau d'étude, et la phrase mélodique du Finale, laquelle est coupée d'une façon tellement symétrique et carrée que, dès la première mesure, il est aisé de deviner les mesures suivantes, ce qui nuit beaucoup au charme qu'elle aurait si elle était présentée sous une forme moins classique et d'une manière plus inattendue.“ d'Ortigue am 6. Mai 1834 in *La Quotidienne*; hier zitiert nach: d'Ortigue, *Écrits*, S. 410 f.

nisse nahegelegt: Am 6. April 1834 fand die Uraufführung der Sinfonie im Rahmen der Konservatoriumskonzerte statt. Onslow hat offensichtlich die Uraufführung des Werkes abwarten wollen, bevor er das Werk zum Druck nach Leipzig gibt, sicherlich, um sich aus den Erfahrungen der Aufführungen ergebende Änderungen noch einarbeiten zu können; d’Ortigue’s erste Kritik erschien am 20. April, worauf sich, wenn man d’Ortigue’s Aussage trauen darf, Onslow an den Kritiker mit der Bitte um genauere Angaben der inkriminierten Stellen gewandt haben muss; im Laufe der nächsten zwei Wochen hat Onslow offenbar die erwünschten Auskünfte erhalten und die aus seiner Sicht nun am Notentext notwendigen Änderungen vorgenommen. Am 6. Mai sandte Onslow die geänderte Druckvorlage nach Leipzig, am gleichen Tag erschien d’Ortigue’s zweiter Artikel, in welchem der Kritiker die Änderungsvorschläge publik machte, die er vorher Onslow mitgeteilt hatte. Der Komponist allerdings reagierte auf seine Weise: Dem Vorwurf der Etüdenhaftigkeit des Mittelteils im langsamen Satz versuchte er zu begegnen, indem er eine Wiederholung strich; der Tadel aber, der Beginn des Finale sei zu regelmäßig, traf offensichtlich in Onslow’s Auffassung genau jenen grundlegenden Dissens zwischen Komponist und Kritiker; er revidierte die von d’Ortigue monierte Passage nicht nur nicht; er hob sie durch die hinzugefügte Wiederholung geradezu hervor.

An kleineren Veränderungen an der Struktur der drei letzten Sätze sind zu nennen:

1. die Melodieführung der Violine I in T. 120 (Quintett) bzw. 117 (Sinfonie) des Langsamen Satzes,
2. die Veränderung der Coda unter Rückgriff auf den Themenkopf vom Satzbeginn im Menuettsatz (Quintett T. 225–238; Sinfonie T. 218–232),
3. die Erweiterung der Coda des Finale um zwei Takte (Quintett: zwischen T. 224 und 225; Sinfonie T. 225–226).



Notenbergispiel 2 a

Notenbergispiel 2 b

Zu Punkt 1: Notenbergispiel 1 a zeigt die Quintettversion des Taktes, Beispiel 1 b die Version der Sinfonie. Marginal scheint der Unterschied, der lediglich im Lagenwechsel des Es-Dur-Akkordes und der Hinzufügung des Leittons *d''* besteht; gleichzeitig wird deutlich, wie sehr Onslow bei der Umarbeitung an Details feilte.

Zu Punkt 2: Eine ähnliche Detailarbeit wird in harmonischer Hinsicht an den ersten drei Takten des genannten Ausschnitts deutlich:

Notenbergispiel 2 a zeigt die T. 225–228 des Scherzo in der Quintettfassung; es handelt sich um eine in der Violine I mit Läufen umspielte Kadenz, die konform mit dem Metrum des $\frac{3}{4}$ -Taktes voranschreitet: je Takt eine Harmonieänderung.

Notenbergispiel 2 b zeigt die entsprechenden Takte in der Sinfoniefassung. Die Abschlusswirkung der Kadenz ist hier in jeder Hinsicht abgeschwächt: Die Subdominante wird auf zwei Takte gedehnt und durch die Hinzufügung der *sixte ajoutée g* sowie den Wegfall der charakteristischen Terz *des* in ihrer harmonischen Funktion verunklärt; die auf einen Takt zusammengedrängte Dominante verzichtet auf den kadenztypischen Quartsextvorhalt und wird somit auf den Dominantseptakkord



Notenbeispiel 3

reduziert. Damit wird eine Coda eingeleitet, die nicht – wie in der Quintettfassung – lediglich der Bekräftigung der Grundtonart dient, sondern mit der Wiederaufnahme des Hauptthemenkopfes (erkennbar im letzten Takt von Notenbeispiel 2 b) eine – wenn auch kurze – eigenständige Entwicklung aufweist. Die Coda der Quintettfassung bringt stattdessen nur ein die harmonischen Kadenzbewegungen umspielendes Verzierungsmotiv in der Violine I (Notenbeispiel 3).

Zu Punkt 3: Die beiden gegenüber der Quintettfassung zusätzlichen Takte der Sinfoniefassung dienen der großorchestralen Bestätigung der Grundtonart, wobei der in den beiden vorangehenden Takten mit jedem Viertel sich vollziehende Wechsel von Tonika und Dominante in der Tonika zum Stehen kommt.

VI

Die wichtigsten Differenzen weist ohne Zweifel der erste Satz auf: Hier geht es nicht nur um marginale Änderungen des Melodieverlaufs oder Hinzufügungen einiger Takte zwecks Erhöhung von Steigerungswirkungen, sondern um Änderungen, welche die Form des Satzes tangieren. Insbesondere der Bereich der Überleitung zum Seitensatz und dieser selbst in der Exposition, die Durchführung und die Coda am Schluss des Satzes sind davon betroffen:

1. In der Überleitung der Exposition fehlen die T. 54–63 der Quintettfassung in der Sinfoniefassung vollständig; sie sind durch die anders lautenden T. 54–59 der Sinfoniefassung ersetzt; T. 64 der Quintettfassung entspricht dann wieder T. 60 der Sinfoniefassung. Die ein wesentliches Motiv des Seitensatzes bildende Spielfigur in der Violine I ist in der Sinfoniefassung leicht geändert (T. 66 und 68 bzw. 63 und 65). Weiterhin sind die T. 73–76 (Quintettfassung) bzw. T. 69–72 (Sinfoniefassung) stark modifiziert.

2. In der Durchführung sind T. 139–150 (Quintettfassung) bzw. T. 129–140 (Sinfoniefassung) bei identischer musikalischer (d. h. diastematischer und harmonischer) Struktur stark modifiziert in der Faktur. T. 151–166 der Quintettfassung fallen in der Sinfoniefassung weg und werden durch T. 141–170 der Sinfoniefassung ersetzt. T. 167 der Quintettfassung entspricht dann wieder T. 171 der Sinfoniefassung.

3. In der Coda werden T. 314–320 der Quintettfassung durch T. 318–331 der Sinfoniefassung ersetzt.

Zu Punkt 1: Die in der Sinfoniefassung fortfallende Überleitungspassage dient der harmonischen Vorbereitung des Seitensatzes in As-Dur durch einen ausgedehnten Orgelpunkt auf *Es*, der sich über die Stationen von (von Es-Dur aus gesehen) Dominante (T. 55, 57) und Doppeldominante (T. 58, sogar mit *None ges*!) zum Dominantseptakkord der Zieltonart As-Dur verdichtet (ab T. 58). Die jeweiligen Dreiklangstöne werden in der Passage anfangs in engem Wechselspiel bzw. in dichtem durchbrochenen Satz (zwischen V I, V II und Vc) hervorgehoben (T. 53–57). In den folgenden sechs Takten (58–63) wird der Orgelpunkt *Es* im Bass aufgegeben und durch den in repetierten Achteln rhythmisch intensivierten Septrahmen *es'-des* in V II ersetzt. Dazu erklingt ein taktweise vollzogenes Wechselspiel von Vc II im Bass einerseits und unterschiedlichen Kombinationen von Vc I, Va und V I andererseits, das Grundton, Terz und Quinte des Es-Dur-Dreiklangs hervorhebt. Gekennzeichnet ist die ganze Passage (T. 54–63) also von statischer Harmonik bei gleichzeitig sehr kleinteiliger melodischer Bewegung im Wechsel der beteiligten Instrumente: eine Geste der Spannungssteigerung, die auf den Eintritt des Seitensatzes als ein besonderes Klangereignis vorbereitet. In der Sinfoniefassung ersetzt Onslow diese zehn Takte durch eine nunmehr vier Takte umfassende Passage (T. 54–57), die über dem chromatisch von *des'* nach *as* absteigenden Bass Spielfiguren der Violinen bringt, welche den Duktus des Seitensatzes antizipieren (vgl. T. 63 und 65). Die Spielfigur des Seitensatzes als solche ist leicht verändert.

Notenbeispiel 4 a zeigt die Version des Quintetts (T. 67 bzw. 69), Notenbeispiel 4 b die der Sinfonie (T. 63 und 65). Die Sinfonieverson ist erkennbar der in den vorhergehenden neu eingefügten Überleitungs-



Notensbeispiel 4 a



Notensbeispiel 4 b



Notensbeispiel 5

takten verwendeten Figur der Violinen angenähert (Notensbeispiel 5, T. 54 der Sinfonie).

Onslows mutmaßliche Intention mit dieser Veränderung lässt sich so zusammenfassen, dass er in der Sinfonie den spielerischen Charakter des Seitensatzes durch einen bedeutungsschwangeren Orgelpunkt unter dichten motivischen Vernetzungen nicht beeinträchtigen wollte. Durch die kürzere Neufassung mit motivischer Antizipation hat die Vorbereitung des Seitensatzes dazu noch an motivisch-thematischer Kohärenz gewonnen. Andererseits verliert der Seitensatz durch den Verzicht auf die spannungsvolle Vorbereitung via Orgelpunkt im Gesamtgefüge des Satzes an Gewicht; das Hauptthema mit seinem charakteristischen Aufstieg der kleinen Sexte und seinem epischen Duktus tritt stärker in den Vordergrund. Es mag mit dieser Änderung der Satzkonzeption zusammenhängen, dass Onslow die schlichte Tempoanweisung der Quintettfassung (Allegro) präzierte zu *Allegro espressivo*. Anders verhält es sich mit den Veränderungen in der Fortspinnung des Seitensatzes (Quintett: T. 73–76; Sinfonie: T. 69–72). Hier hat Onslow den dichten kammermusikalischen Satz des Quintetts ausgedünnt zu einem die harmonische Bewegung durch Motivfragmente unterstreichenden Dialog zwischen erster Flöte und erster Violine; die Harmoniefolge bleibt dabei zwar gleich, jedoch egalisiert Onslow den harmonischen Rhythmus in der Abfolge von vermindertem Septakkord und folgender Auflösung.

Zu Punkt 2: Die in T. 129–140 der Sinfoniefassung gegenüber den analogen T. 139–150 der Quintettfassung vorgenommene Änderung der Faktur bezieht sich auf die Phrasierung der Achtelketten ohne Bassfundament (Quintett: T. 139–141, 147–149; Sinfonie: T. 129–131; 137–139). In der Quintettfassung handelt es sich um Achtelgruppen im Wechsel von staccato und legato; in der Sinfoniefassung werden diese bei gleichbleibender Diastematik zu tremolierenden Sechzehnteln und bereiten dadurch auf die bedeutsame Umgestaltung der Durchführung ab T. 151 (Quintettfassung) bzw. T. 141 (Sinfoniefassung) vor. In der Quintettfassung handelt es sich dabei um einen Abschnitt, in dem der Kopf des Hauptthemas verarbeitet wird. Zweimal erklingen dessen ersten beiden Takte, dann wird der charakteristische Sextsprung des Hauptthemenbeginns abgespalten und chromatisch auf-

151

sf *p* *sf* *p*

155

f *p* *f* *p* *f*

159

p *cresc.* *f*

163

f *dim. poco a poco* *p*

Notenbeispiel 6 a

141

145

149

Fl, Ob, Cl

Notenbeispiel 6 b

wärts sequenziert; die Harmonik ist dabei von verminderten Septakkorden (T. 151–154), kurzfristig gestreiften Dreiklängen (b-Moll in Quartsextlage, T. 155; G-Dur in T. 158) und übermäßigen Dreiklängen (T. 156) bestimmt, bevor ab T. 160 der Dominantsextakkord von Des-Dur sukzessiv aufgebaut und als Ziel der Entwicklung in T. 163 (mit Auftakt) erreicht wird (hier im Außenstimmengerüst von V I und Bass, Notenbeispiel 6 a):

Diese sechzehn Takte umfassende Passage wird in der Sinfonie ersetzt durch eine fast doppelt so große (nämlich dreißig Takte umfassende) Passage, die in ihrem ersten Drittel die in den Takten vorher (erstmalig in T. 129) eingeführten tremolierenden Akkordbrechungen in den Violinen weiterführt, zu T. 137 ff. erstmals erklingenden, liegenden Akkorden in den Bläsern (hier im Außenstimmensatz der Streicher, wobei die Viola in der Regel die unisono spielenden Violinen oktaviert, Notenbeispiel 6 b).

Auch der chromatische Abwärtsgang im Bass (T. 144) erschien bereits vorher, in T. 132, er ist dem Hauptthema entnommen (vgl. T. 30, entwickelt aus T. 26 und 28). In der Sinfoniepassage weicht

indes die Verarbeitung des Themenkopfes thematisch unspezifischen Achtelgruppen, die anfangs harmonisch (wie T. 151–154 der Quintettfassung) den verminderten Septakkord auf *e* (bzw. den Dominantseptnonakkord ohne Grundton auf *C*) umschreiben, sich dann aber nach Ges-Dur und – in enharmonischer Verwechslung – nach Fis-Dur bewegen. Um die Intention Onslows bei diesem Eingriff zu rekonstruieren, ist es sinnvoll, einen Vergleich der syntaktischen Struktur beider Stellen und der Einbettung in ihren jeweiligen Kontext vorzunehmen. In der Quintettfassung (Notenbeispiel 6 a) reihen sich zwei Zweitakter (mit dem Kopf des Hauptthemas; T. 151–152 und 153–154) aneinander, um danach zu eintaktigen Einheiten (Abspaltung des auftaktigen Themenkopfes; T. 155–162) verkürzt zu werden. Durch die regelmäßige eintaktige Länge der syntaktischen Einheiten erhält die Passage trotz des ebenfalls mit jedem Takt erfolgenden, beständigen Harmoniewechsels etwas Statisches und Vorhersehbares. Danach folgt ein Viertakter (T. 163–166), der die eintaktige Wiederholung des Themenkopfes zwar beibehält, aber harmonisch auf dem Dominantseptakkord von Des-Dur stehenbleibt; darauf wird in zweimal vier Takten in einer Art Engführung des Themenkopfes (T. 167–170; T. 171–174) harmonisch übergeleitet zum vierzehntaktigen Orgelpunkt auf *C* (T. 175–188), der den Repriseneinsatz (T. 189) harmonisch und motivisch vorbereitet. In dieser Aufzählung der einzelnen Durchführungsteile wird deutlich, dass der in der Sinfonie fortfallende Teil dieses Satzabschnittes in der Durchführung des Quintettsatzes das zentrale Ereignis ist: Nur in ihm wird motivisch und harmonisch gearbeitet. Es darf unterstellt werden, dass Onslow dieses Konzept für eine Durchführung von sinfonischem Ausmaß als zu wenig gewichtig erschien; sie ist mit sechzig Takten Länge auch nur genau halb so lang wie die Exposition. In der Sinfonie sind die oben zitierten zwölf Takte (T. 141–152) nicht selbst Mittelpunkt oder Zentrum der Durchführung; sie bereiten vielmehr den Einsatz des Seitenthemas ab T. 153 vor; dieser steht in H-Dur und somit im Tritonus-Abstand – also in der in tonaler Harmonik größten denkbaren Entfernung – zur Grundtonart f-Moll. Die syntaktische Struktur dieses vorbereitenden Abschnitts ist nun auch nicht mehr von vorhersehbarer Regelmäßigkeit: Zwei aus 3 + 1 Takten bestehende Viertakter (T. 137–140 und 141–144) werden verkürzt auf zwei aufeinander folgende Zwei-

takter (T. 145–146 und 147–148), denen wiederum ein aus 2 + 2 Takten zusammengesetzter Viertakter folgt (T. 149–152). Das Gefühl einer gewissen Unstetigkeit in der Abfolge der Taktgruppen stellt sich beim Hörer ein, das seine Lösung dann in der (auch harmonisch) stabilen Regelmäßigkeit des aus 2 + 2 Takten bestehenden Seitenthemas (T. 153–157) findet: Das Ereignis des Seitenthemeneintritts in der Tritonus-Tonart H-Dur – das zentrale Ereignis der Durchführung in der Sinfonie – ist auf diese Weise dramaturgisch geschickt vorbereitet. Der restliche Weg der Durchführung verläuft über mehrere Stationen der Vermittlung – darunter das erneute Erklängen des Seitenthemas in C-Dur, der Dominante der Grundtonart (T. 159–162), und in einer harmonisch changierenden Variante (T. 163–166) – wie in der Quintettversion zum gewaltigen fortissimo-Ausbruch des Orgelpunktes auf C zur Reprise-Vorbereitung (T. 175 ff. des Quintetts entspricht T. 179 ff. der Sinfonie). Das Seitenthema erscheint in der Durchführung der Quintettfassung gar nicht.

Zu Punkt 3: Die Erweiterung des Coda-Schlusses von sieben Takten in der Quintettfassung (T. 314–320) auf vierzehn Takte in der Sinfoniefassung (T. 318–331) ist primär sicherlich durch die Entfaltung einer orchestralen Schlusswirkung motiviert; aber es ist auch die dichte Aufeinanderfolge der Tonika-Akkord-Einsätze in der Quintettfassung (T. 314–317), die Onslow zur Änderung der Faktur bewegt haben könnte, und sei es auch nur, um dem Vorwurf der Nachahmung einer Stelle im Finale der *Achten Sinfonie* von Beethoven zu entgehen, in der in ähnlicher Weise schließende Tonika-Akkorde durch die Register des Orchesters wandern (vgl. Beethoven, *Achte Sinfonie*, 4. Satz, T. 458–469). Aus der engen Verklammerung der Einsätze wird in der Sinfoniefassung ein dreitaktiges Wechselspiel von Hörnern und Violinen (T. 316–318), welches einem halbtaktig erfolgenden Wechsel von Tonika- und Dominantakkorden weicht (T. 319–322), dem wiederum ein Orchestertutti auf der Tonika (T. 323–326) sowie einige abschließende Tonika-Akkorde (T. 328–330) folgen. Onslow treibt hier die Regelmäßigkeit der viertaktigen Abschnitte so weit, dass er dem abschließenden Dreitakter mit den Tonika-Akkorden (T. 328–330) einen mit einer Fermate versehenen Pausentakt folgen lässt, um die Viertaktigkeit der Syntax zu wahren.

VII

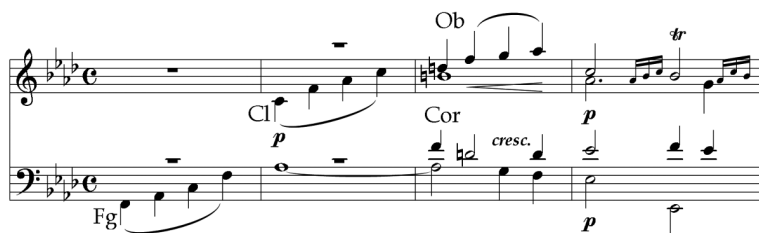
Zusammenfassend lässt sich über die Umgestaltungen, die Onslow für die Sinfoniefassung an der musikalischen Substanz seines Quintetts vornahm, sagen, dass zwar Formverläufe verändert (zumeist ausgedehnt) werden, dass sie aber keineswegs Eingriffe darstellen, die aus einer prinzipiell kammermusikalischen Konzeption eine prinzipiell sinfonische machen. Wohl werden die größeren Möglichkeiten der Orchesterwirkung bei der Neubearbeitung mitbedacht, wie vor allem die Neufassungen der Durchführung und der Coda im Kopfsatz belegen, aber die Vorstellung von der Existenz eines vier- oder fünfstimmig gedachten musikalischen Satzes, der unberührt von Klangfarben in abstracto existiert, ist davon nicht betroffen. Gewiss nutzt Onslow die instrumentatorischen Möglichkeiten des Orchesters geschickt, doch nie werden die Klangfarben des Orchesters genutzt, ohne eine Grundlage in der Faktur des musikalischen Satzes zu haben. Um ein zeitgenössisches Beispiel zu nennen: Imaginär-szenische Effekte wie etwa am Beginn der *Scène aux Champs* von Berlioz' *Symphonie fantastique* mit ihrem unbegleiteten Dialog von Englisch-Horn und „derrière la scène“ befindlicher Oboe wären für Onslow nicht denkbar. Dafür hat Onslows Kunst der Orchestration eine andere Eigenschaft: Sie gewinnt gelegentlich analytische Qualität, indem sie musikalische Strukturen verdeutlichend hervorhebt. Als Beispiel sei hier eine Stelle herangezogen, in der Onslow nichts an der musikalischen Struktur des Quintetts geändert hat, sondern, wie in allen bisher nicht thematisierten Teilen der Sinfonie, die Stimmen des Quintetts in eine orchestrale Klangvorstellung umwandelte. Es handelt sich um den Beginn der Langsamen Einleitung des Kopfsatzes, an der recht genau zu demonstrieren ist, wie Onslow den Wechsel der verschiedenen Instrumentengruppen des Orchesters nutzt, um musikalische Entwicklungen zu verdeutlichen, ohne dass eine solche Absicht bereits in der Quintettfassung angelegt wäre. Die Langsame Einleitung beginnt mit einem aus tiefsten Bassregionen aufsteigenden, gebrochenen f-Moll-Dreiklang, dem im zweiten Takt eine akkordische Bestätigung der anderen vier Streicher im Quintett bzw. des vollen Orchesters in der Sinfonie folgt; in den nächsten zwei Takten wiederholt sich der Vorgang unter Ausdehnung des Ambitus der akkordischen Bestätigung. Im fünfstimmigen



Notenbeispiel 7

gen Satz dargestellt sieht der Beginn folgendermaßen aus (Notenbeispiel 7).

Diese ersten vier Takte instrumentiert Onslow, wie es bereits die fünfstimmige Satzweise nahelegt: erster und dritter Takt werden allein von Fagotten und Bässen gespielt; bei den Akkorden des zweiten und vierten Taktes kommt das volle Orchester zum Einsatz. Diese ersten vier Takte dienen der Proklamation, der Behauptung der Grundtonart f-Moll. Die folgenden Takte (T. 5–8) leiten die harmonische Entwicklung der Langsamen Einleitung ein, an deren Ende f-Moll nicht nur akkordisch behauptet, sondern durch Kadenzen bestätigt wird. Mit dem fünften Takt beginnt also eine harmonische Entwicklung, die sich von der statischen Harmonik der ersten vier Takte abhebt. Doch der fünfte Takt ist identisch mit dem ersten und dritten und wird in der Quintettfassung wie diese vom Streicherbass allein gespielt. In der Sinfoniefassung lässt Onslow diesen fünften Takt hingegen allein vom Fagott II spielen, die Streicherbässe schweigen, anders als in T. 1 und 3. Die folgenden Takte (T. 6–8) sind allein den Holzbläsern und Horn I überlassen; harmonisch handelt es sich dabei um eine Modulation zur Tonikaparallele As-Dur. Ist diese erreicht, setzen die Streicherbässe wieder ein, und zwar mit der Wiederaufnahme der anfänglichen Dreiklangsbrechung, nun aber stabil in As-Dur. Bei T. 5–8 handelt es sich um eine viertaktige Einheit, die syntaktisch gegenüber dem ersten Viertakter die Funktion wechselt: Sie leitet über zu einer den ersten vier Takten analogen Stelle (T. 9 ff.), in der vorübergehend eine neue Tonart, nämlich die Tonikaparallele, etabliert wird. Man könnte sagen, bei T. 5–8 handele es sich um eine Scharnierstelle. Onslow hebt diese gegenüber den vorhergehenden und nachfolgenden Takten divergierende syntaktische Funktion



Notenbeispiel 8

durch die Satzweise (imitierender Einsatz), aber eben auch durch die Instrumentation (Holzbläser und Horn) hervor:

Die Modulation zur Tonikaparallele geschieht recht plötzlich: In T. 5–6 herrscht noch f-Moll, im T. 6 freilich durch den Lagenwechsel destabilisiert, erst in T. 7 wird überraschend der verminderte Septnonakkord auf *G* erreicht, dem in T. 8 die Quartsextakkord-Kadenz nach As-Dur, das in T. 9 eintritt, folgt. Es ist eine schwache Kadenz, weil die Subdominante fehlt oder zumindest in dem verminderten Akkord in T. 7 nur ansatzweise zu hören ist. Dieser harmonischen Fragilität entspricht die gegenüber den ersten vier Takten reduzierte Instrumentation.

VIII

Wenn Onslow mit dieser seiner *Dritten Sinfonie* auf einen nachhaltigen Erfolg gehofft hatte, so sollte er sich getäuscht sehen. Zwar war die veröffentlichte Resonanz auf die Pariser Uraufführung durchaus positiv; d'Ortigue schrieb in der oben bereits erwähnten Rezension (bevor er auf die beiden von ihm kritisierten Stellen zu sprechen kommt), das Werk zeuge von immensem Talent, die Instrumentation sei kenntnisreich, reich, straff und geschickt koloriert.⁶⁰ Berlioz, der im Übrigen öffentlich nie ein schlechtes Wort über Onslows Musik verlor, fand die Sinfonie „brillant“, ließ sich aber unter Verweis auf nur einmaliges Hören auf kei-

⁶⁰ „Il y a un immense talent dans cet ouvrage, une instrumentation savante, riche, serrée, habilement colorée.“ d'Ortigue, *Écrits*, S. 401.

nerlei weitere Diskussionen ein.⁶¹ Der Uraufführung am 6. April 1835 folgte über ein Jahrzehnt später, am 8. März 1846, eine weitere Aufführung durch das Pariser Konservatoriumsorchester. Auch diesmal war die Kritik wohlwollend. Maurice Bourget rechnete in seiner anfangs bereits erwähnten Kritik die Sinfonie zu den besten Werken Onslows; man finde in ihr einen interessanten Denkstil, sie sei von geschickter und sorgfältiger Machart und weise insgesamt jenen beseelten Schwung auf, der dem Ganzen Wärme und Leben verleihe.⁶² Auch die Resonanz beim Publikum muss eindrucksvoll gewesen sein, denn Bourget spricht von einem „einhelligem Erfolg“.⁶³ Gleichwohl erklang das Werk in Paris dann nicht mehr. Anderswo war die Entwicklung ähnlich. In Leipzig kam es nach der Aufführung im Gewandhaus vom 5. März 1835, die seltsamerweise keinen Niederschlag in den beiden damals in Leipzig erscheinenden musikalischen Periodika fand⁶⁴, zu keiner weiteren Aufführung mehr – ganz im Unterschied zu Onslows ersten beiden Sinfonien. Der damalige Herausgeber der *AmZ*, Gottfried Wilhelm Fink (1783–1846), veröffentlichte im August 1835 eine Rezension des Stimmdrucks, der mögliche Gründe für die Zurücksetzung der *Dritten Sinfonie* gegenüber den ersten beiden zu entnehmen sind. Fink sieht in dem Werk von vornherein das instrumentierte Quintett, nicht die

⁶¹ Berlioz am 8. April 1834 in *Le Rénovateur*: „Après une brillante symphonie de M. Onslow, que nous avons entendue pour la première fois et sur laquelle, pour cette raison, nous n’osons encore exprimer une opinion, faute de connaître complètement un aussi important ouvrage.“ Zitiert nach: Hector Berlioz, *Critique musicale, Volume I 1823–1834*, Paris 1996, S. 209. Knapp drei Wochen später, am 19. April, wiederholte Berlioz sein knappes Urteil in der *Gazette musicale de Paris*; vgl. Berlioz, *Critique musicale*, S. 223.

⁶² „Cependant nous osons dire, sans crainte de dénégation, que cette symphonie de M. Onslow doit prendre rang parmi ses ouvrages les plus heureux, les mieux inspirés, les plus soutenus. On y trouve à la fois un style de pensée intéressante, une facture habile et soignée, enfin ce courant de verve animée qui porte dans tout l’ensemble la chaleur et la vie.“ *Revue et gazette musicale*, 15. März 1846, S. 81; hier zitiert nach Jam, *George Onslow*, S. 141 f.

⁶³ „[...] un succès unanime“. Ebd.

⁶⁴ Weder in der *AmZ* noch in der von Robert Schumann herausgegebenen *NZfM* erschien eine Rezension dieses Konzertes. In *NZfM* 2 (1835/1), S. 78, ist lediglich eine Auflistung des Programms zu finden.

große, von Onslow ja intendierte Sinfonie, eine Aufgabe, die Onslow sich gestellt und glücklich gelöst habe, und deren Nutzen vor allem pädagogischer Natur sei:

Die Vergleichung dieser Orchesterbearbeitung mit dem Originalwerke wird für jeden Künstler eine angenehme und anziehende Beschäftigung sein, für Alle aber, die noch auf dem Wege weiterer Bildung sich befinden, wie die Meisten, wird eine solche Vergleichung von grossem Nutzen sein. Man wird sehr bald sich überzeugen, dass die Aufgabe, sollte die Einheit und Abrundung des vorliegenden Ganzen nicht gestört oder auch nur nicht zu sehr verhüllt und mit Schatten überhäuft werden, nicht schöner gelöst werden konnte. Die Vertheilung der gegebenen Sätze unter die Doppelmasse der Blas- und Streichinstrumente und der Wechsel derselben gibt eine so verschiedenartige Färbung, als sie nur ohne Verdeckung der Grundidee sich verwirklichen durfte.⁶⁵

Nicht nur von pädagogischem Wert für angehende Komponisten sei diese Sinfonie, sondern sie könne auch propädeutisch im Sinne einer Erziehung des Publikums genutzt werden:

Einen sehr bedeutenden Vorthail hat diese Art Symphonieen doch, auch abgesehen davon, dass selbst die mit symphonischen Meisterwerken Vertrauten auch weniger in einander Geschlungenes von Zeit zu Zeit mit Vergnügen hören werden; sie führt die weniger geübten Ausführer und Hörer auf eine würdige Weise zu den schwerer aufzufassenden und hilft der Freude daran freudig auf.⁶⁶

Ihren Gattungsbezug charakterisiert Fink folgerichtig als kleine Sinfonie, als eine Art Sinfonietta:

Können wir also die Bearbeitung an sich nur durchaus musterhaft nennen, so wird doch eben darum der zum Grunde liegende Originalsatz (Op. 32) auch überall durchklingen müssen u. bei aller Würde des Inhalts eine leicht-

⁶⁵ Rez. Troisième Symphonie à grand Orchestre composée par George Onslow [...], in: *AmZ* 37 (1835), S. 524 f. Der nicht genannte Verfasser ist Fink, wie aus einer Stelle hervorgeht, in der der Rezensent auf die gleichzeitig in der *AmZ* in Fortsetzung erscheinende Arbeit Finks über die Sinfonie hinweist.

⁶⁶ Ebd.

tere Art Symphonie bilden, als jene polyphonischer erfundenen unserer grössten Meister dieses Styls sind [...]"⁶⁷

Doch das zeitgenössische Publikum mochte langfristig weder etwas von analytischer Instrumentation noch von kleineren Formen von Sinfonik wissen; die Monumentalisierung der Sinfonik im Gefolge der Beethoven-Rezeption hatte ausschließenden Charakter für alternative sinfonische Konzeptionen. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Komponisten wie Publikum der immer größeren Formen und Besetzungen allmählich überdrüssig; da aber war Onslow's Sinfonie längst vergessen.

⁶⁷ Ebd.